

LUKA ÉS HICKEY KÜLDETÉSE

(A társadalom számkivetettjei Gorkij és O'Neill egy drámájában)

SZABÓ ISTVÁN

Gorkij: *Az igazság a szabad ember
istene.*

O'Neill: *Pokolba az igazsággal.
Az ábrándok hazugsága
éltet ... mindannyiunkat.*

Az Éjjeli menedékhely és O'Neill Eljő a jeges (The Iceman Cometh)[1] c. drámája között első olvasásra feltűnő hasonlóság mutatkozik. Mindkét író alkoholisták, tolvajok, hamiskártyások, kitartottak és prostituáltak, röviden: a lét rozsdatemetőjébe taszítottak életét viszi színpadra. És ennek, az animális vegetálással határos életnek kerete is hasonló: Gorkij számkivetettjei Kosztiljev pinceodujában, O'Neill emberroncsei Harry Hope olcsó fogadójában tengődnek. A tárgy és miliő rokonsága mellett szembetűnő a drámai történés néhány analóg mozzanata is. Mindkét dráma zárt-áporodott világába betör a külvilág egy ágense, a menedékhelyre Luka, a Hope-fogadóba Hickey, és mint katalizátor valamilyen kémiai közegben, erjedést, mozgást, nyugtalanságot idéz elő az eladdig mozdulatlan világban. Hickey is meg akarja változtatni a fogadó lakóinak életét, mint Luka a menedékhelyiekét, Lukáétól látszólag különböző, de hatásukban amazéval azonos életrecepteket oszt; de receptje, kiderül majd, nem válik be, amint Lukáé sem. A vihar itt is embereket sodor el, majd elcsitul anélkül, hogy a lakók életében változást hozna.

Abban a tisztos élet szintje alatti tartományban, ahova O'Neill Gorkij nyomán leszáll, hogy — amint majd kiderül: Gorkijével merőben ellentétes — koncepciójának bizonyítására érveket mutasson fel, a gyengébb tartású, csüggedésre hajló ember természetszerűen önáltatásban, csalóka ábrándokban keres vigaszt. Az ember-pusztító körülményekkel dacolni képes, erősebb egyéniségekben viszont szükségszerűen felmerül az illúzió és valóság, hazugság és igazság megismerésének igénye. Közös ezért a két alkotásban az is, hogy ezek a kérdések állnak mindkettő középpontjában. Az adott helyzet elfogadásának vagy cselekvő elutasítá-

sának alternatívája itt a — morális és fizikai értelemben vett — lenni vagy nem lenni alternatívájával egyértelmű. Ez a valóságdarab tehát éles drámai helyzetek lehetőségét kínálja. Az Éjjeli menedékhelyben az adott szituációval szembeni kétféle tartás, az alternatíva valamelyikének vállalása sarkítja két ellentétes pólus köré a szereplőket. A két pólus között húzódik a drámai feszültség erőtere. Erre a képletre épül (jegyezzük meg: csak látszólag) az Eljő a jeges konfliktusa is.

Míg a menedékhelyen a báró, a színész enyhítgeti illúziók lótszgyümölcseivel a való élet nyomorát, a Hope-fogadóban Oban, a bukott jogász álmodik ügyvédi karrierról, Mosher cirkuszos tisztas állásról, Mott hamiskártyás saját kártyabarlangról. Itt Pepel és Natasa, ott Chuck és Cora készül a házasság boldog révébe evezni. Itt Luka hazudik mennyországáról, ingyen beteggyógyításról, ott Larry hirdeti, hogy „Pokolba az igazsággal... az ábrándok hazugsága éltet részeg, vagy józan, sors fattya mindannyiunkat” [2]. A menedékhely sötétjében Szátyin gyűjtogatja az igazság lámpását, a fogadóban Hickey agitál tette és az ábrándokkal való leszámolásra. (Látni fogjuk, hogy Hickey mégsem Szátyin pandanja, hanem Lukáé).

**

E valóságos és látszathasonlóságokra már a komparatisztika néhány művelője is felfigyelt. Egyesek O'Neill szóban forgó drámájában közvetlen gorkiji indítást feltételeznek. A Gorkij-hatást hangsúlyozza például C. Leech [3] mondván, hogy a tematikai hasonlóság nem tekinthető véletlen egybeesésnek. H. Frenz [4] óvatosabban csak annyit mond, hogy O'Neillnek Gorkij járhatott eszébe, amikor az Eljő a jeges-t írta. C. Hopkinst [5] az illúzió-valóság rokon problematikája ragadja hosszú, nem mindig helytálló parallelizálásra. H. Muchnic [6] elismeri, hogy az Eljő a jeges O'Neill reflexiója bizonyos gorkiji gondolatokra; hangsúlyozza ugyanakkor, hogy lényeges különbség van az illúzió-valóság, igazság-hazugság gorkiji és o'neilli értelmezése között. A kétféle nézőpont társadalmi és világnézeti eredőit azonban nem vizsgálja.

**

Nem elsődleges célunk, hogy a Gorkij-hatás kérdésével kapcsolatban állást foglaljunk, mégis kérdőjel kívánczik a hasonló témában feltétlenül hatást feltételező álláspont után. Hasonló történelmi szituációk, az alkotók egyéni sorsának analóg alakulása is, közzismert, előidézhet ilyen koincidenenciát. Az O'Neill-biográfiákból kitűnik, hogy ő is élte fiatalon egy ideig, mint Gorkij, a lecsúszottak hányatott életét [7]. Az O'Neill-kutatás már pontosan felderítette az élmények és életmű érintkezési pontjait is [8].

Tudjuk, hogy a szóban forgó dráma kerete-miliója, cselekménye elsősorban azokban az élményekben, benyomásokban gyökerezik, melyek a hányattatás éveiben érték az író. A dráma nem egy figurájának őstípusát is megtaláljuk a fiatalkori sorstársak, ismerősök között.

1909-ben indul az író honduraszi aranyás útjára. 21 éves ekkor. Majd Buenos Airesig csavarog. 1911-ben matróz az Ikalison. Ezen tér

vissza New Yorkba 1912-ben, de nem megy vissza családjához, hanem a Fulton utcai kétes hírű Jimmy-the-Priest's szállóban üti fel tanyáját, idült alkoholisták, csavargók között. Ez a szín tér vissza a drámabeli Harry Hope-vendéglőben. A dráma Jimmy Tomorrow-ja O'Neill egyik itteni lakótársának köszönheti létét. Itt is történt öngyilkosság, az író maga is öngyilkosságot kísérelt itt meg. A Harvard egyetemi rövid diákoskodás után, 1915-ben ismét New Yorkban találjuk, ezúttal egy másik szállóban, a hírhedt Hell Hole-ban (a. m. pokolbejárat, ördöglyuk). A szálló Happy nevű lakóját a drámabeli Hickey őstípusaként tartják számon. A dráma Larry Slade-je Terry Carlin anarchista emléke nyomán fogant. Más élményforrások a Garden Hotel és Polly Holliday-kávéház, melyeknek frekvens látogatója volt az író ez idő tájt. A drámában Cecil Lewis búr háborús veterán hárijános figurája emlékeztet az író egyik itteni ismerősére. Ugyanitt kötött barátságot az Ausztria-Magyarországról elszármazott, kalandos életű anarchista Hippolyte Havellel, aki a drámában Hugo Kalmar forradalmár parodizáló, groteszk alakjában jelenik meg.

Ami az illúzió motívumot illeti, az amint mondtuk immanens eleme az elesettek lelkületének. Tehát e motívum sem feltétlenül kölcsönzés útján került O'Neill drámájába. Már csak azért sem, mert, míg Gorkijnál ez a motívum más kategóriák függvényeként fordul elő, addig O'Neill számos drámájának központi eleme. Már első alkotásaiban megtaláljuk, és később is gyakran fölbukkan hol ilyen, hol olyan variációban [9]. Ennél is lényegesebb azonban e kategória merőben eltérő minősítése a két írónál. Gorkij számára az ábrándozás differenciált fogalom. Éles cezurát von a „dolgok logikáját” követő és a valóságtól elrugaszkodó ábrándozás közé. Az oneilli illúzió fogalmából hiányzik mindenfajta árnyalás. Itt a vágyálmok egyértelműen a hősök életének tartozékai, nélkülük a lét értelme válik kérdésessé. A pályakezdeti alkotásokban az ábrándképet még kíséri ugyan valamilyen konkrétumot célzó aktivitás, de ez az aktivitás is inkább az illúzió megszállottjának görcsös erőfeszítése, mint racionális cselekvéssor.

A Sziget (Ile, 1917.) Keeney kapitánya makacsul üldöz hajójával egy bálnát, bár tudja, hogy a hajsza kilátástalan, sőt veszélyes. Az Ahova a keresztjelet tették (Where the Cross Is Made, 1918.) Barlett hajóskapitánya két láda értéktelen maláji dísz tárgyat talált. Tudja ezt, mégsem képes szabadulni attól az illúziótól, hogy értékes ékszerekre bukkant. Társaival elássa a ládákat, a helyet keresztjellel megjelöli a térképen, majd megöli társait. A Szalmaszál (The Straw, 1919.) Eileen Cormady-jának halálos ágyánál vall szerelmet a kórházfelügyelő kérésére az őt nem szerető férfi, hogy a lány boldogító hazugsággal mehessen a halálba.

A kétféle illúzió szemlélet azonban legpregnansabban a két író fentebb említett művében manifesztálódik.

**

Amint ismeretes, Lukában a dráma megjelenése után a hivatalos kritika a keresztényi emberszeretet jámbor bajnokát szerette volna látni.

A baloldali kritika ezt a tendenciózus értékelést hamarosan megtépázta. A Gorkij-kutatásban azonban máig sincs egységes álláspont e modern ige hirdető megítélésében. Elég, ha G. Gacsev [10] és B. Bjalik [11] polémiájára utalunk.

Pedig Gorkij álláspontja világos: elveti a hazugságot mint az ember vigasztalásának eszközét. Elítéli Lukát, mert az illúziók még mélyebb kábulatába akarja ringatni a menedékhely lakóit.

Színész: Végeztem, határoztam. Öreg, hol van az a város? (Ahol ti. Luka szerint az alkoholistákat ingyenesen gyógykezelik. — Sz. I.)

Szátyin: Fata-morgana! Hazudott neked az öreg. Semmi sincs [12]. — Az sem menti Lukát, hogy (tév)hittérítői munkáját valamilyen homályos emberszeretet és felebaráti együttérzés nevében végzi.

Szátyin: Hallgassatok! Az öreg nem volt világcsaló. Mi az igazság? Az ember az igazság! Ő értette ezt, ti nem... Én értem az öreget, értem. Hazudott..., hanem csak azért, mert megszánt benneteket. Sok ember van, aki hazudik, mert szánakozik felebarátján. Van hazugság, amely vigasztal, amely megbékít. Én ismerem a hazugságot. Aki gyenge lelkű és aki idegen kenyéren él, annak szükséges a hazugság. Amaz bátorságra kap tőle, ez ruházódik vele. A hazugság a szolgák és urak vallása. Az igazság a szabad ember istene [13].

Paradox módon azonban a Luka-hívek is ezekre a passzusokra szoktak hivatkozni. Tehát közelebből meg kell vizsgálni értelmüket.

Nézzük meg Szátyin idézett replikáját a színésszel. Tudjuk, a színész e replikázás után lett öngyilkos. Tehát látszólag Szátyin kiábrándító szavai úzték őt a végső kétségbeesésbe. Ez a látszat téveszthette meg — idézett cikkének tanúsága szerint — Gácsevet is, aki Szátyint Bubnov-vágású cinikusnak bélyegzi, mert, úgymond, részvétlenül, gúnyos kacajával megfosztotta őt utolsó mentsvárától: illúzióitól. Eszerint — ha valamely tényvel kapcsolatban állást foglalunk, ezáltal az adott tény ellentétét is minősítettük; Gácsev sem tehet egyebet — Luka az elidegenedett, ellenséges világban önmagára találó, ábrándjaiban magát megvalósító, vagyis pozitív hős.

Ez a gondolatmenet belesántul a nagyobb távú érvelésbe. Luka ugyanis elérhetetlen délibábot festeget társai boldogságra sóvárgó tekintete elé. Vigasztaló hazugságai nyomán nem kél más, mint rádöbbenés és kiábrándulás. Ha a színész útra kelt volna, hogy megkeresse az alkoholisták ingyenszanatóriumát, legfeljebb némi késéssel, de egyben még több szenvedés árán és után, sorsa ugyanaz lett volna. És ha Szátyin nem leplezi le Luka hazugságait, a színész pedig nem indul útnak, hanem marad a Kosztiljev-fogadóban? Akkor néhány évig vagy évtizedig élt, pontosabban: vegetált volna. De vajon lehetett-e ez Gorkij ember- és életeménye?

Térjünk vissza a második idézethez. Itt Szátyin azt mondja Lukáról: „Az öreg nem volt világcsaló! Mi az igazság? Az ember — az igazság! Ő értette ezt... Én értem az öreget... Hazudott, hanem csak azért, mert megszánt benneteket”. Szinte csábítanak ezek a mondatok, hogy kiragadjuk őket összefüggésükből, és elfelejtsük a következőket, melyek a hazugságot ítélik el. A csábítást csak fokozza Luka közvetlenül ezután következő példázata az élet értelméről, a „csodaasztalosról”.

Luka: Hát a jobbért élnek az emberek. Élnek, természetesen, az asztalosok, és valamennyi: nyomorúságos népség... És születik köztük egy asztalos, olyan asztalos, akihez hasonlót még nem látott a föld, mindenkit felülmúl és nincs párja az asztalosok között. Új képet nyom rá az egész mesterségre, a maga képét... és hús esztendővel előbbre viszi az asztalososságot... és így vannak a többiek is... a lakatosok, a csizmadiák és a többi mesteremberek... és az összes keresztények... még az urak is a jobbért élnek... Száz esztendeig, talán még tovább is úgy élnek, még el nem jön az a jobbik. Azért minden embert becsülnünk kell... hiszen nem tudjuk, milyen ember, miért született és mit tehet [14].

Hogy Luka nem volt világcsaló és értette mi az igazság és hazudott, mert sajnálta a menedékhely lakóit, és hogy Szátyin érti Lukát — mindez kapóra jön Luka védőinek, mert azt látszik bizonyítani, hogy Szátyin és Luka embertisztelete azonos forrásból táplálkozik. A hazugságnak Szátyin általi elítélését, tehát Luka elítélését, mivel az nem illik ebbe a képbe, persze figyelmen kívül kell hagyni. Luka tirádájával pedig a lét értelméről és a „csodaasztalosról” meg lehet támogatni az ingatag bálványt: Luka is a munkálkodó-alkotó embert tisztelte. Más szóval: Szátyinnak az emberbe vetett hitet, amelyet az ismert, lírai hangú monológban fejez ki, e hitet tulajdonképpen Luka sugallta. Amit ugyanítt Szátyin a lukai ember-lealacsonyító sajnálatról mond, azt a Luka-hívek megint csak elhallgatni kényszerülnek. Csakis ilyen okoskodással végezhette el Gácsev is az *Éjjeli menedékhely* „átértékelését”.

Az idézett részeket tehát „újraértelmezni” látszik szükségesnek.

Hogy Luka nem volt világcsaló, azt jelenti: nem volt tudatos csaló; hitte, hogy az embereknek hazugságokra van szükségük sorsuk viseléséhez. E hitével és természetével összhangban tűnt el a menedékhelyről, mint délibábos hazugságai, amikor ott a helyzet kritikussá vált. Eltűnésével nem képmutatását bizonyította, hanem az általa felépített világ illó megfoghatatlanságát, irrealitását demonstrálta. Szátyin szerint Luka értette, hogy az ember az igazság. Luka ember-igazsága azonban nem azonos Szátyin ember-igazságával, csak része annak. Bizonyos lélektani tények ismeretét jelenti. Azt, hogy az elesett, „demagnetizált” (Gorkij) ember igényli a valóság-szépítő hazugságot. E hazugságigény társadalmi és osztályháttere kívül reked Luka igazságlátásán, Szátyinéban benne foglaltatik: „A hazugság az urak és szolgák vallása”.

Szátyin igazsága nemcsak a nyomorúságos „van”, hanem az ember megalázottságát megszüntető, méltóságát visszaadó „legyen” is. Élet-program ez, a jelenben szunnyadó jövő ethosza. Szátyin érti Lukát: tudja, hogy Luka miért hazudik. De Lukáénál magasabb nézőpontból nemcsak az emberi gyarlóságot látja, hanem megsejti az emberben rejlő potenciális alkotóerőket is. Ez embertiszteletének forrása. Érti Lukát, de nem ért egyet vele, hazugságát elutasítja:

„Tisztelni kell az embert. Nem szánni kell őt” [15]. Az se tévesszen meg bennünket, hogy pár oldallal Szátyin idézett szavai előtt Luka már mondott valami hasonlót az asztalospéldázatban. A keresztényi vallás-erkölcs sugallta szavak ezek. Szánalomra, szeretetre intenek minden ember iránt, mert „nem tudjuk, milyen ember, miért született és mit tehet”. Vagyis: nem tudjuk, melyik emberbe szorult prófétai szikra, kit választott isten apostolává. Ne szálljunk szembe vele, még ha ellenségünk, akkor se (lásd Luka Bublovnak adott tanácsát), mert hátha isten küldötével húzunk ujjat.

Aki Szátyin és Luka ember-szemlélete közé egyenlőségjelet tesz, az mélységes ellentmondásba keveredik: passzivitást, rezignációt hirdetni és ugyanakkor az emberi alkotó erőket dicsérni — nem lehet. Nem férhet össze Gorkij szilárd elvhűségével ennyire ellentétes elvek szimbiózisa.

De mit kezdünk Luka asztalosával? Kiáltó következetlenség lenne azt állítani, hogy itt az író az egyetemes fejlődésbe vetett hitet fogalmaztatja meg Lukával. Luka természetrajzával ez sem fér össze. Nincs is itt szó kollektív erőfeszítések árán elért haladásról. Szó van „nyomorúságos népségről, asztalosokról, lakatosokról, csizmadiákról”, akik nyilvánvalóan a menedékhelyihez hasonló meddő életre képesek csupán. Ezek a mesteremberek, „sőt még az urak is a jobbért élnek...”, vagyis várják, hogy eljöjjön „az a jobbik” az asztalos, „...akihez hasonlót még nem látott a föld”. Ki lehet ez a csodaasztalos? Messiás, Krisztus vagy annak követe, aki megjelenik a nyomorult és halandó nép között, és „Új képet nyom az egész mesterségre”, azaz a maga képére gyúrja át a lelkeket. (Krisztus rokon szakmában dolgozott.) A földi halandók életének értelme és célja, hogy a Messiás igéjét befogadják:

„Száz esztendeig, de talán tovább is úgy élnek —
— vagyis értelmes tettek nélkül —, míg el nem jön
az a jobbik”. — A Luka-féle hittérítő.

Hogy Gorkij élet- és emberideálja nem lehetett a menedékhelyihez hasonló tengődés, nem a Luka prédikálta mákonytól sorsába belenyugvó, tétlenségbe-halálba zsonguló, testileg-szellemileg gátolt, szánalmas kreatúra, hanem a küzdelem, a harcos és bátor, a sorssal dacoló, gondolkodó-megismerő, előre s magasba törő Ember, annak perdöntő bizonyítéka az író mozgalmi-közéleti tevékenysége, egész életműve. Ennek az eszménynek a szimboluma már a korai alkotásokban a merészen magasba törő Solyom (Dal a Solyomról, 1895), a viharadár, „Kinek vihart szomjaz kiáltása”! (Dal a viharadárról, 1901), Az Ember (1903) c. költői hitvallás az ember magasztos elhivatottságáról:

„Az élet értelmét az alkotásban látom...!”
az értelem diadaláról:

„A gondolat, az ember jó barátja, mindenhová éles, fürké-
sző szemmel tekint és könyörtelenül megvilágít mindent”.
Ezek a sorok pedig:

„Az emberben minden az emberért van”
és

„A fenséges, büszke és szabad ember bátran néz az igaz-
ság szemébe” [16]

összecsengnek Szátyinnak az igazságról, az emberi méltóságról mondott szavaival, továbbviszik a híres monológ gondolatmenetét.

Harsány nemet kiált Luka „átértelmezésének” a Gorkij-hősök galériájának egyik legmarkánsabb arcélú forradalmár alakja, Luka teljes ellentéte, a vele majdnem egyidős Nyil (K i s p o l g á r o k, 1902). Nyil nem délibábos seholsincs országba menekül a besszemjonovok, kosztiljevek elől, hanem osztályharcos programot hirdet:

„Tudod, én nagyon szeretek vasat verni... Gyönyörűség
rácsapni a kalapáccsal... verem, ahogy tőlem telik és azt
csinálok belőle, ami kell” [17].

A vasból is, az életből is. Nyil kezében mindkettő gyurható, alakít-
ható. Csak ütni kell a vasat. Akkor a besszemjonovok

„Eltűnnek, elmúlnak, akár a tályog az egészséges testről” [18].
mert

„Az a gazda, aki dolgozik” [19].

Nem, Nyil mellett Lukának nincs helye a hősök piedesztálján. Szátyinnak sincs. Nyil mellett ő sem több, mint kiégett, tette képtelen áldozata környezetének. Csak társainál valamilyen erősebb gerincű, és tudata mélyén pislákol még az emberi méltóság mécsese. Ezért is teszi őt meg az író saját szószólójának. Gorkijnak, a hazugságok és öncsaló ábrándok szenvedélyes ostromozójának nem voltak illúziói a mezítlábassokat illetően. Tudta, hogy csak a passzív tiltakozásra képesek, nagyobb, társadalmi horderejű cselekvésre nem mozgósíthatók. Kljescs sem a társadalmi-politikai status quo ellen harcra kész proletár típusa, hanem kispolgár (legalábbis mentalitásában), akinek egyedüli igazsága a földszagú, mindennapi-partikuláris anyagiasság. Az idők végeztéig tenne-venne, fabrikálna-ráspolyozna ő, hajtaná a mozdulatlanság mókuskerekét, hogy a maga langyos-biztos egzisztenciáját biztosítsa. Szátyin Kljescs fölött áll — kiégettsége mellett is —, mert, ha tettekben nem is, érzelmi-
leg és gondolatban a szürke partikularitás fölé tud emelkedni: a nagy tettekre hangoltság, a nembeliség magaslatáig:

„Mindig lenéztem azokat az embereket, akiknek az volt az
egyedüli gondjuk, hogy jóllakhassanak. Az ember följebb
áll annál, hogy csak jóllakjék” [20].

A lukák és kljescsek közül Szátyin alakja messze kimagaslik, de az olyan Atlaszok mellett, mint Danko (Izergil anyó, 1895), Nyil, Pável Vlaszov, ő is csak középszerű halandó. Emelkedett monológját is azért kell rövidre fognia — és az írónak Az Ember-ben folytatnia a gondolatot —, mert ha többet mondana e magasztos témáról, az anakronisztikusan hangzanék az ő szájából is.

Még annyit a Szátyin—Luka problematikáról, hogy akkor sem kell Lukát pozitív hőssé avatnunk, ha elismerjük, hogy Szátyin az ő hatása alatt fogalmazta meg híres monológját. Az emberi kölcsönviszonyokban ugyanis előfordul, hogy valamilyen impulzus ellentétes reakciót indukál.

Számos bizonyíték kínálkozik még Gorkij életművéből arra, hogy az Éjjeli menedékhely-nek és hőseinek ez a helyes értelmezése. Mi az oeuvre-ből csak a tárgyalt műhöz időben közeli néhány példát ragadtunk ki. Gorkij publicisztikai írásában is találunk jelzéseket, fogódzókat, melyek művei — köztük az általunk is elemzett — értelmezésében segítenek eligazodnunk [21].

De jöjjön most már — a jeges.

*
**

Jeleztük fentebb, hogy Hickey — látszólag — Lukáéval ellentétes szándékkal érkezik a Hope-fogadó lakói közé. Ha azonban szereplését premier planban megvizsgáljuk, kiderül, hogy küldetésének látszólagos célja mögött egészen más, kezdetben ravaszul álcázott, később azonban — mintegy a történés csattanójaként — lelepleződő, Lukáéval lényegében azonos szándék rejlik.

Az első felvonásból megtudjuk, hogy Hickey, aki foglalkozására nézve — a félfedális oroszországbeli paraszt pandantól eltérően, hazájának kapitalista-kereskedői arculatával összhangban, stilszerűen — vasárukereskedő, frekvens látogatója a Hope-fogadónak. (Luka csak egyszer fordult meg a menedékhelyen — nem marginális, hanem az alapkonceptiót érintő különbség.) Minden látogatását nagy dáridó teszi kellemessé. Mivel a számlát rendszerint ő fizeti, epedve várják most is érkezését. A házigazda születésnapját készülnek ünnepelni, és nagy bacchanália van kilátásban. A felvonás végén meg is érkezik, de közmegrökönyödésre bejelenti, hogy nem vesz részt a dáridóban, mert megváltozott: leszámolt illúzióival. Furcsa viselkedése nyugtalanságot kelt a fogadó-lakók körében: megéreztek, hogy életük langyos posványába hideg áram hullámszik. A második felvonásban idegesek, ingerlékenyek, zsörtölődnek, hajba kapnak egymással. De visszajön Hickey egy kosár pezsgősüveggel és kifejti: ünnepeljék csak nyugodtan a születésnapot annak módja szerint, neki nem az ital, hanem az illúziók ellen van kifogása. Heves agitációba kezd a „pipe-dream” (a. m. öncsaló ábrándozás) ellen. Felszólít mindenkit, hogy az ünnepség után menten szakítson meddő ábrándozásaival. Saját példájára hivatkozik:

„Végre volt bátorságom, hogy szembenézzek magammal és eldobjam magamtól az összes átkozott, hazug illúziót, mert

azok voltak szánalmasságom oka; volt bátorságom, hogy megtegyem azt a lépést, melyre boldogságom és az önmagammal való megbékélés végett volt szükség. És most már az itatra sincs szükségem” [22].

Az illúzióktól való szabadulás célja tehát nem a cselekvőképesség visszanyerése, hanem a nyugalom, az önmagával való megbékélés. Hogy mit jelent ez a „nyugalom” és „megbékélés”, az hamarosan kiderül. Hickey közli ezután, hogy felesége, Evelyn meghalt. Hozzáteszi, hogy jótekingony halál volt ez, mert neki megnyugvást, feleségének békét hozott. Bejelentését értetlen döbbenettel fogadják, és még nagyobb gyanakvással figyelik furcsa viselkedését. A harmadik felvonásban, a születésnap ünnep után, folytatódik az ingerült civódás. Panaszkodnak társai, hogy nem érezték jól magukat, mert Hickey kizökkentette őket nyugalomukból, felajzotta kedélyállapotukat. Erélyes unszolására végül is, néhány kivételével, elhagyják a szállót, hogy „új életet kezdjenek”. Hickey is eltávozik. (A következő felvonásban kiderül, hogy a rendőrséget ment értesíteni Evelyn haláláról. Árulkodó mozzanat ez: Hickey igazi szándékát leplezi le.) Ezután minden visszájára fordul. Először Hope jön vissza, majd egyenként a többiek is visszaszívárognak dolgukvégezetlenül, beismerve, hogy nem tettek lépést a sokat emlegetett új élet útján: nem volt hozzá erejük. Visszajön Hickey is és bosszúsan tapasztalja: receptje nem vált be. Nem az bosszantja, hogy nem valósították meg a javasolt életreformot, ő ugyanis előre tudta, hogy visszajönnek (jellemző mozzanat!):

„Természetes, visszajön. Visszajönnek a többiek is. Holnap estig újra itt lesz mindenki. Épp erre megy a játék, te fajnók” [23]! — mondja egyik társának,

hanem az, hogy nem tapasztalja rajtuk a várt nyugalmat és belső békét:

„Ön megtette, amit meg kellett tennie, hogy megölje(!) kínozó illúzióit. Ez volt a békéhez vezető egyedüli út. S éppen az nyugtalanít, uram, hogy Ön nem látszik boldognak, holott már annak kellene lennie” [24]. — mondja Harry-nak, mikor az letörten visszajött. Mindenkinek szemrehányást tesz: csak azért állnak ellen az általa alkalmazott lelki terápiának, mert gyűlölik őt, azt gondolják, hogy kínozni akarja őket; holott őt nem a gyűlölet, hanem a jóindulat vezeti. (Tipikusan kereskedői mentalitás: a portéka jó, csak a fogyasztó hozzá nem értően használja.) A nyomaték kedvéért ismét saját esetére hivatkozik. Elmondja, hogyan szabadult meg illúzióitól. Evelyn-nel való házassága alatt állandóan kicsapongó életet élt, megcsalta feleségét. Közben mindig azzal áltatta magát, hogy egyszer megjavul, tisztességre tér. Ez volt első számú illúziója. A megjavulás hazugságát Evelyn kényszerítette rá állandó megbocsátásával, ragaszkodásával, szeretetével s azzal a hitével, hogy férje valójában jó ember. Evelynben testesült meg az eszmény, amely felé Hickey törekedett, de immanens romlottságánál fogva elérni képtelen volt. Hickey élő lelkiismerete volt ő, állandó kínozó büntudatának okozója. Ő figyelmeztette Hickeyt szem-

rehányásaival, de pusztá létével is arra az erkölcsi fertőre, amelyben élt, illúzióinak hazug voltára. Hogy illúzióitól szabaduljon és egyben lelkiismeretfurdalásaitól is, megölte Evelyn. Bejelentésére társait esztelen rémület fogja el. Hickey újabb hazugsággal akarja áztatni őket és önmagát, mondván, a megismétlődő csalódások fájdmától akarta megkímélni feleségét. A magyarázkodás hevében azonban kibuggyan tudatalattija mélyéből az igazi ok, a gyűlölet:

„Most megtudod, mit érnek illúzióid, te átkozott szajha” [25]!

A szeretet tehát gyűlöletet és pusztítást szült. A beismeréstől a gyilkos maga is megrémül (nem a tettől, hanem a tett okának beismerésétől!):

„Úristen! Hogy mondhattam ki ilyet? Csak tébolyultságomban ejthettem ki ilyen szavakat” [26].

A beismerés után megnyugszik, és kész meghalni:

„Most már távozni akarok, uraim. Most már aligha késlekedhetem. A villamosszékre akarok ülni. Most már nem maradt egyetlen átkozott illúzióm sem” [27].

A kísérlet alanya tehát ily módon akarta a kontroll csoportot a maga veszélyes kísérletébe bevonni, nyugalmukat irigylve. Társai most kapva-kapnak bejelentésén: az örült reformköveteléseit ugyanis nem kell megvalósítani. Készek az időközben (Hickey előző telefonhívására!) megjelent nyomozók előtt tanúskodni, hogy a gyilkosságot örültségében követte el. Ezután Hickey-t (akinek még mindig maradt illúziója: hiszi, hogy Evelyn a másvilágon megbocsát neki) elvezetik. Parritt (a másik variáció egyazon témára) Hickey-hez hasonlóan hosszú időn át bújócskát játszott saját lelkiismeretével, anyja elárulását különböző, őt igazoló hazugságokkal indokolva. Végül azonban neki is szembe kellett néznie önmagával, s miután szörnyű magába pillantott, ő is a halálba menekül. A többi lakó pedig — Larry kivételével, aki a filozófikus élet- s halálmegvetés szerepében pózolt sokáig, de Hickey és Parritt kizökkentette a magára kényszerített hamis attitűdből, s most a halált féli és várja — boldogan merül vissza, még mélyebbre az öntudatlanság langyos mocsarába.

*
**

A cselekmény rövid ismertetéséből egyértelműen az derül ki, hogy Hickey némi kerülővel és ravaszkodással lényegében ugyanazt akarta elérni, amit Luka, sőt többet akart. Azt akarta, hogy a fogadó-lakók szembenézzenek magukkal, rádöbbenjenek életképtelenségükre, ábrándjaik megvalósíthatatlanságára és még mélyebbre süllyedjenek ezután.

Hickey: Az ember alászállhat végre a tenger mélyére. Pihenhet békében. Útjának végére ért. Ábrándok többé nem kínozzák [28].

Tehát nemcsak Luka nyomdokán jár, hanem tőle továbbmegy. Amikor minden ábrándjától meg akarja fosztani az embert, azzal a céllal teszi ezt, hogy állattá változtassa. Mégpedig nem úgy, ahogy a mondabeli Kírké tette Odüsszeusz útítársaival, aki a sertéssé változtatott embernek meghagyta emberi tudatát, hanem mint Milton (C o m u s), megfosztva az embert ember voltának végső attributumától, a képzelet képességétől is.

Persze ez a dehumanizálódás mint lehetőség benne foglaltatik Luka szereplésében és filozófiájában is. Utaltunk Pepel és a színész sorsának valószínű alakulására, ha megfogadták volna Luka tanácsát. Itt azonban a tragikus beteljesülésnek útját állja egyrészt Szátyin, semlegesítve — legalábbis sorstársai többségében — e filozófia hatását. Másrészt Luka nem sürget gyors cselekvést; receptje inkább altató-nyugtató, rezignált szemlélődésre hangoló, mint prompt tette sarkalló. Ezáltal filozófiájának implikációi kevésbé szembetűnőek. A színész sem tapasztalati úton, hanem — Szátyin segítségével — logikailag jutott el e filozófia képtelenségének felismeréséhez, s mert kezdetben a hazugságot komolyan vette, a végső meghasonláshoz. Hickey agresszívebb, módszere radikálisabb; a méreg, melyet gyógyszer gyanánt tukmál, gyorsabban ölő. Mindenkit arra kényszerít, hogy szinte egyetlen jelre induljon el és járja végig az illúzióktól való szabadulás, a mindentől kiábrándulás útját. Küldetésének végső soron tehát az a célja, hogy az illúziók nélkülözhetetlenségét a maga ellenpéldájával bizonyítsa.

Láttuk, régóta törzsvendége volt a fogadónak. Vidáman teltek itt a napok, senki sem zúgolódott sorsa ellen. Ha néha jobbik énjük tiltakozni próbált az élet e kloákája ellen, whisky-vel és önámító hazugságokkal mindig el lehetett altatni a berzenkedő hangot. De egyszer csak Hickey „reformtervezettel” hozakodott elő eléggé érthetetlenül (tegyük hozzá: a néző-olvasó számára is gyengén motiváltan, az írói koncepciót minden áron igazolni akarás kilógó lólábával). Fentebb már leírtuk, hogyan fogadták „reformjavaslatát”, milyen vihart idézett az elő. A reform elítélése benne foglaltatik fogadtatásában. És abban is, hogy legdrágábban maga a reformer fizetett a vállalkozásért (életével), a sors iróniájából — és az író akaratából. Mert Hickey bizarr történetével és sorsának nyomasztó beteljesülésével az író legfőbb mondanivalóját hordozó jelkép. Mit jelent ez a jelkép fogalmi nyelvre lefordítva? Azt, hogy az ember legbensőbb természeténél fogva származásos kreatúra. Nem szabad őt kezdetleges létében bolygatni, hogy felemeljük, mert a zaklatásra még mélyebbre ássa magát a mozdulatlanság posványába. Ne fosszuk meg illúzióitól, ne törjük fel a hazugságokból épített burkot, mert mögötte vegetál-él a primitív lény. Az ember nem nézhet szembe önmagával, mert önlelke rút mélységeibe pillantva megrémül magától, és a halálba menekül. Az emberi lélek tudat alatti rétegeiben — mondja a jelkép — két ellentétes őserő munkál: az életösztön és a gyűlölet résein feltörő pusztítás és önpusztítás ösztöne, a halálvárás. Hickey, amikor társai megnyugvás helyett nyugtalansággal, gyűlölködéssel reagálnak az általa kínált receptre, váltig mentegetőzik, bizonygatja, hogy nem a gyűlölet, hanem a szeretet vezette.

Hickey: Azért nem akartok megnyugodni illúzióitoktól való szabadulás után, mert gyűlöttök határozottságomért. Ne gyűlöljétek, fiúk! Gyűlöletetek azt a gyanút kelti bennem, hogy én is gyűlöltelek titeket [29].

Majd kifejti, hogy „megtérése” előtt valóban gyűlött mindenkit, aki különb volt nála, de amióta megváltozott, senkit sem gyűlöl. A görcsös tagadás önmagában is gyanús. „Reformja” érzelmi hátterét azonban legjobban azok az utalások világítják meg, melyekből a negyedik felvonás elején kiderül, hogy előzőleg a rendőrséget ment értesíteni. A kísérleti alany tehát nemcsak irigyelhette társai nyugalját, hanem gyűlöletből akarta tőle megfosztani őket. A feleség-gyilkosságról már szóltunk, Parrit lidérces történetéről úgyszintén. Azt is láttuk, hogy mindketten, miután magukba pillantottak, önként mentek a halálba.

Az életöszön tehát csak úgy érvényesülhet, ha a tudat állandóan becsapja önmagát, a bosszút együttérzésnek, a gyűlöletet szeretetnek, az önzést önzetlenségnek hazudva. Így is elpusztíthatja azonban az embert a vékony tudatréteg alatt fortyogó mérges üledék egyetlen buborékja, ha onnan feltör. Ezért legbiztosabb a tudat kiiktatása a létből, az alkoholos-narkotikus állapot.

*
**

Más különbségeket is megfigyelhetünk Gorkij és O'Neill illúzió értelmezésében. Gorkij egyrészt a világról alkotható képet alosztályokra osztja, és a tudatnak a valósághoz való különböző viszonyai alapján csoportosítja drámája hőseit. Hit a neve annak a valóságról alkotott tudati képnek, amely a dolgok „belső logikájának”, a fejlődés törvényszerűségeinek vonalát követi (Szátyin). Szemben áll a hittel a valóságtól messzire kanyarodó hamis kép, az illúzió (Luka, a színész, a báró, Nasztya). A jövő semmilyen elemét nem tartalmazó, a partikuláris hic et nunc-hoz tapadó világkép a harmadik, amely cinikus vigyorral, vagy hisztérikus rikácsolással felel, ha a képzeletet és értelmet magasba szárnyalni látja (Bubnov, Kljescs). Nem szorul újabb bizonyításra, hogy milyen előjellel szerepelnek Gorkij értékrendjében ezek a kategóriák.

O'Neill interpretációjából az első kategória teljesen hiányzik. A világ megismerhetőségének és megváltoztathatóságának kérdése nála fel sem vetődik. Szátyin alakmását ezért hiába keresnők drámája népes gyűlekezetében. Larry Szátyinnal történő rokonítása H. Muchnic [30] által irreleváns hasonlóságon alapszik. Igaz, hogy Larry Hickey első számú opponense, de míg Szátyin az emberben rejlő határtalan megismerő és alkotóerők nevében száll szembe Lukával, Larry mint a hazugság és öncsalás híve hadakozik Hickey-vel:

„Pokolba az igazsággal. Az ábrándok hazugsága éltet részeg vagy józan, sors fattya mindannyiunkat” [31].

mert megsejtette, hogy Hickey reformja halált hoz rájuk:

„Érzem, halált hozott magával. A halál hideg lehelete árad belőle” [32].

O'Neill hőseinek többségét a második kategóriába sorolhatjuk, de csak bizonyos megszorításokkal. Lentebb szólnak ezekről. Itt mindenkinek van valamilyen illúziója. Aki azt állítja, hogy nincsenek illúziói, arról kiderül, hogy ez a meggyőződése is illúzió (Hickey, Larry Slade).

Gorkij és O'Neill hőseinek illúziói között tehát tartalmukban és vonatkozásukban is lényeges különbség van. Lukács illúziói a szubjektumon kívüli dolgokra vonatkoznak: mennyországra (Anna), ingyenes szanatóriumra (a színész), címeres hintóra (a báró), seholsincs országra (Pepel), hősszerelmesre (Nasztya). O'Neill hőseinek illúziói ezzel szemben (mintegy jelezve az író teljes elfordulását a valóságtól életműve alkonyán) énközpontúak: tartalmuk maga az én pszichikuma. A valóság és a róla alkotott kép eltérése itt az egyén valóságos természete és a tudatban élő én-képzet közti meg nem felelést jelenti. Ebben az én-képben is vannak ugyan a szubjektumon kívüli világra utaló elemek, de ezek is csak az öncsalás eszközei. Azt a hitet táplálják a hősökben, hogy még valamilyen kapcsolatuk van a külvilággal. A világtól való teljes elszakadás elismerése ugyanis egyértelmű lenne a lét teljes értelmetlenségének elismerésével. Innen pedig már csak egy lépés a halál. Az o'neilli illúzióknak ezt a természetét éppen a valóságra vonatkoztatott elemük bizonyítja. A valóságra vonatkozó ábrándkép az adott társadalmi keretek között ugyanis reálisan elérhető. Saját kártyabarlang (Mott ábrándja), saját farm (Chuck), ügyvédi pálya (Oban) — mindez fizikailag megvalósítható dolog.

A menedékhely legtöbb ábrándozója az adott társadalmi körülmények között és saját helyzeténél fogva valóban megvalósíthatatlan ábrándokat gédelget. A járhatatlan út, az ábrándozó kudarca itt egyben figyelmeztet és útkeresésre serkent. Mert itt a cél a lehetőségek és lehetőség-határok, utak és buktatók felderítése a cselekvés szándékával. O'Neill esetében ilyen célról és szándékról nincs szó. Ellenkezőleg: a cél itt az igazság elködösítése, a belenyugvás, a mozdulatlanság megvalósítása. Az öncsalás a lényeg, erre pedig bármilyen ábránd megfelel. Persze az ábrándok kicsinyessége mégsem véletlen, hanem az általános írói koncepció része: a kicsinyes vállalkozás még jobban kihangsúlyozza az ember szánandóságát, tehetetlenségét. Gorkij embere álmaiban is a magasba tör. O'Neillé ábrándjaiban is kretén.

A menedékhelyen Bubnov (és bizonyos értelemben Kljescs) képviseli a harmadik kategóriát, a nihilizmust. Az Eljő a j e g e s-ben ezt a típust is az ábrándozók testesítik meg önmaguk előtt is tagadott legbensőbb énjükkel, életvitelükkel. Larry monológjában a cinizmusba torkolló relativizmus explicite is megfogalmazódik:

„Tisztesség és tisztességtelenség, hűség és árulás számomra ugyanannak az értelmetlenségnek a két arca, mely értelmetlenség az élet ura és királya. S minden eszme végső sorsa, hogy ugyanazon sír porában rothad” [33].

Gorkij képlete tehát: az ember nagyra hivatott lény; nagysága az alkotásban van; számára ezért az igazság és tett egyenlő élet, tétlenség, hazugság egyenlő halál. O'Neill képlete: az ember gyarló, magatehetetlen és szánandó; számára cselekvés, igazság egyenlő halál; hazugság, öncsalás egyenlő — nem tisztességes élet ugyan, de legalább tengődés. Ő tehát a hazugság és igazság megítélésében Ibsennel fog egyetértő kezét. A vadkacsában Hickey rokona az önmagunkkal való szembenézést, az erkölcsi megtisztulást hirdető Gregers Werle. A kísérleti alany, akinek a hazugságokkal le kellene számolnia, Hjalmar Ekdal fényképész, valamint felesége és lánya. Hazugság pártoló cinkos mosolyt Larry-nak és társainak Relling orvos küld. A „vállalkozás” eredménye ott is halál (Hedvig öngyilkossága). Ott is marad minden a régiben, a régi illúziók helyett újak támadnak. Ibsen illúzió elméletétől is különbözik azonban O'Neillé abban, hogy a vadkacsában, mint Gorkijnál, az illúzióknak jól kivehető társadalmi háttere van. (Az erkölcsi fertő részese és oka ott a gazdag kereskedő, az öreg Werle, akinek Hedvig törvénytelen gyermeke és aki Hjalmar anyagi helyzetét megalapozta.) O'Neill a hazugság szükségességét Ibsennél is következetesebben hangsúlyozza: a „kísérletben” itt egy egész csoport vesz részt, s a „reformer” maga is pórul jár.

Gorkijnál is találkozunk többször az illúzió motívummal, de nála, utaltunk már erre, az igazság-hazugság problematikája nem elvontan, hanem az ember azon igénye kapcsán merül fel, hogy megismerje környezetét. A megismerés és megváltoztatás imperativusza a menedékhelyről kiált. A Kispolgárok-ban már e kiáltásra válaszol tettel az ember. Az eszmék és téveszmék csataterén Gorkij műveiben az osztályharc zajlik [34]. Luka akarva, nem akarva Kosztiljev érdekében hirdeti a megbékélést. Bárgyin (Ellenségek) azt a tévhitet terjeszti, hogy az élet szebbé lesz, ha a munkások és gyárosok egyaránt elhatározzák: jók lesznek. Ljevsin egy ideig hitelt ad neki, de hamarosan ő is kiábrándul ebből a „jósból”. Polina (A hamis pénz) a lukai „minden ember jó” tévhittel áltatja magát Jakovlevet illetően, és életével fizet. Hasonló Nagyzsda sorsa is (Barbárok), akinek naív képzelete a ragadozó Cserkunt középkori-romantikus lovagi díszbe öltözteti. Fregoli doktor (Nyalók), a cylinderes, frakkos Luka, nagyüzemi méretekben úzi a hazugsággal altatás mágiáját a hozzá hasonló cylinderesek érdekében. Míg a menedékhely behullámszik az élet áramába, O'Neill drámájának nincs társadalmi háttere, osztálykerete. Igazság, hazugság itt metafizikus, a priori fogalmak, nem utalnak semmire az egyén pszichikumán túl. Az illúzióról, amely ott, az idealizmus alesete, itt az derül ki, hogy az igazsággal egyenrangú, annak másik arca. O'Neill szerint ugyanis az ember eredendően bűnös, álnok lény. Az eredendő bűn a fentebb ismertetett öngyűlöletben és az emberek iránti gyűlöletben fejeződik ki (az illusztráció: Hickey és Parritt). Az életöszön, amely ugyanolyan ősi és erős, mint a halálvágy, állandó öncsalásra kényszerít. Ez O'Neill szerint a hazugság nélkülözhetetlenségének oka. Ezzel a logikai akrobatikával tornáztatja a hazugságot az igazsággal egyenlő rangra. Így fosztja meg hőseit a hazugság és igazság közti választás lehetőségétől. Így iktatja ki a létből az értel-

met, megfosztva hőseit mindenfajta racionális cselekvés lehetőségétől. Ezért nincs hőseinek lehetősége a tengődés és a tisztos, értelmes élet közötti választásra. Természetük meghatározza sorsukat. A fogadóból tehát nincs kiút számukra.

Míg Gorkij a cinizmust, a társadalmi kérdésekkel szembeni közömbösséget, ugyanúgy, mint az igazságot és hazugságot, a társadalomból eredezteti, O'Neill Larry-jának cinizmusa szintén túlvilági eredetű. Az evilági értékrend, amint idézett monológjából kitűnik (lásd: 33. jegyzet), közömbös számára. Parrittot tehát egy természetfeletti principium nevében ítéli halálra. E principium nevében nincs értéke szemében a földi létnek.

A menedékhely lakói pontosan definiálható kapcsolatban vannak környezetükkel. Ez a kapcsolat: az egyén és tőle elidegenedett, őt leigázó gépezet, a kapitalista termelési mód közti viszony.

Szátyin: A munka? Tedd, hogy jólessen a munka, akkor talán én is dolgozom majd. Amikor a munka gyönyörűség, az élet szép. Amikor a munka kénytelenség, az élet rabság [35].

Egyszerű, de mély értelmű szavak! Szátyin itt a maga módján az elidegenedés ellen tiltakozik. Implicite benne van ezekben a szavakban, hogy a munka és a munkafolyamat Szátyin korában elidegenedik az embertől, specifikus emberi szükségletből kényszerré lesz, áruvá, rabbá degradálja az embert. Az élet akkor szép, ha a munka gyönyörűség, és a munka akkor gyönyörűség, ha az ember nembeli lény: alkotóerői teljesednek ki benne. Később az is kiderül, hogy Szátyinban valamilyen nagy, az egész társadalmat átfogó „mezítlásosok sztrájkja” is felöltött.

Szátyin: Gondold meg... ha te nem dolgozol... én se dolgozom... még százan, háromezrezen nem dolgoznak... senki sem dolgozik, érted? ha mindenki abbahagyja a munkát, ha senki sem akar csinálni semmit, mit gondolsz, mi lesz akkor? [36]

(Mellesleg, amit erre Kljescs és Luka válaszol, az teljesen igazolja fenti jellemrajzukat:

Kljescs: Mindenki meghal éhen.

Luka: Van egy szekta, menekülőknak hívják őket; ilyen beszéddel közékük állhatnál [37].

Tisztán hallatszik itt Kljescs kispolgári hashangja és Luka vallásos eszkapizmusa.)

Míg Szátyin szavai a gazdasági elidegenedésre céloznak, Pepel, amikor azt mondja:

„De mire való is a becsület, lelkiismeret? Csizma helyett nem húzod a lábadra sem a becsületet, sem a lelkiismeretet. Becsület, lelkiismeret, csak azoknak kell, akiknek hatalma, ereje van...” [38].

és (Pepel Kljescshez):

„...minek vele büszkélkedni? — Ti. a munkával. —) Mint-ha a munka szerint becsülnék meg az embert... hisz akkor a ló különb volna akárki fiánál...” [39].

az elidegenedés etikai vetületére tapint. Elutasítja az uralkodó morális értékrendet, mert az a hatalmon levők érdekeit szolgálja. Nem helytálló tehát C. Hopkins [40] ezzel kapcsolatos álláspontja, miszerint Pepelnek az a meggyőződése, hogy méltatlan helyzetének a társadalom az oka, ugyanolyan öncsalás, mint O'Neill hőseinek illúziói. Pepel tudatában vannak illuzórikus elemek (pl.: a délibábos Szibéria), de amit itt mond, annak a társadalmi valóságban reális megfelelői vannak.

Gorkij hőseiben a társadalom prokruzstészi-szűkre szabott lehetőségei keltik a kiteljesedésben gátoltság kellemetlen életerzését. Mivel itt ez a gátoltság nem apriori, hanem a poszteriori eredetű, ezért hősei bátran, emelt fővel amorálisak. Semmiféle immanens büntudat nem marcangolja őket, nem hasonlottak meg önmagukkal, megőrizték személyiségük integritását, megmaradt emberi méltóságérzetük. Csak elestek, de le nem aacsonyultak. O'Neill hősei társadalmilag magasabban állnak, de emberségükben mélyebbre süllyedtek, lealacsonyodásuk teljes. Látszólag ők is elvágódtnak valahova, de ez csak öncsalás: valójában elégedettek életükkel, más életre nem is képesek, nem is vágnak. Ha elvágódásuk őszinte lenne, akkor vágyaikat meg is valósíthatnák. Azok a polgári státuszok, melyekre alkoholos narkózistól homályos tekintetüket szegzik, amint már mondtuk, az adott társadalmi kereteken belül egyáltalán nem elérhetetlenek. Az eredendő tehetetlenség gátolja Hope-ékat.

Ezzel szemben Gorkij hőseinek elégedetlensége sorsukkal, mely az ábrándozásban, elvágódásban fejeződik ki, őszintén átélt, valódi érzés. Céljaik az adott helyzetben megvalósíthatatlanok. Triviális célokat, melyek megvalósíthatók lennének, azért nem tűznek maguk elé, mert a menedékhelyen kívüli állapotok sem különbek a menedékhelyinél. Ez annak csak kicsinyített mása. Itt is jelen van a kizsákmányolás (Kosztiljev) és erőszak-szervezete (Medvegyev rendőr). Az, hogy az adott társadalmi kereteken belül ideáljaik megvalósíthatatlanok, meg Szátyin gesztusa az adott keret széttörésére, a börtönfalak ledöntésére irányítja a gondolatot és szándékot. (Bár a szándék tetté itt még nem vált.) Harry Hope fogadótulajdonosban viszont nem találjuk osztálya lényeges jegyeit. Ő is ugyanolyan akarattalan marionett, mint lakói. S hogy „tragédiája” teljes legyen, jóságos és megértő barát is. A menedékhely börtönőre eltávolítható. A Hope-fogadó börtönőre nem, mert itt a börtönlakó börtönőr is egyszemélyben.

Röviden: Gorkij ismerte az elidegenedésnek nemcsak fenomenológiáját, hanem ontológiáját is. O'Neill csak homályosan átélte az elidegenedést. Magyarázatát a misztikumban kereste.

Összefoglalva Luka és Hickey szerepét azt mondhatjuk, hogy mindkettőnek egy a küldetése: az igazság és hazugság megmértetése. Mivel azonban O'Neill a mérlegserpenyőbe a maga előítéleteit is beledobta,

Hickey által az igazság találatott könnyűnek. Milyen okai, előzményei voltak ezeknek a különös filozófiává rendeződött előítéleteknek?

**

Gorkij a történelmi és dialektikus valóságszemlélet birtokában, melyet tett közben és úgyszólván első kézből sajátított el (a kilencvenes évektől vesz részt a forradalmi mozgalomban, 1902-ben részt vállalt az Iszkra szerkesztésében; a forradalmi mozgalom vezetőihez, Leninhez is, személyes, harcostársi szálak fűzték), nem rettent meg a menedékhely sötétjétől, meglátta mögötte a holnapot.

O'Neill-t már fiatal korában a legkülönbözőbb elméletek vonzották és taszították (mint drámabeli alteregóját, a relativista-nihilista Larry Slade-t), az emberiség jövőbe kanyargó útját mégsem látta meg, vagy talán éppen ezért nem. Ifjúkori verseiben megcsendül ugyan az anarchista lázadás hangja (Felhívás — The Call, Tenger alatt járó — Submarine). A Marko milliói-ban (Marco Millions) a polgári-kommersz mentalitást is ostromozza, de nem osztályharcos, hanem morális alapállásból. A Forrás-ban (The Fountain) a katolicizmus sivár dogmáiból és a képmutató kapzsiságból való kiábrándulásnak is hangot ad. A társadalmi rosszal való szembeszállás helyett azonban az örök megújulás, örök visszatérés sejtelmes kútforrásához küldi főhősét, Ponce de Leont vigasztalódni. Színpadi variáció ez a dráma, mint O'Neill sok más műve, egy filozófiai témára, nevezetesen a spinózai, de a buddhizmussal is rokon, dinamikus panteizmusra. A Lázár kacagott-ban (Lazarus Laughed) nem a materialista értelemben vett életsígnéltség kacag Lázár ajkáról, hanem Nietzsche misztikus halhatatlanságlelmélete. (Az ember azért halhatatlan, mondja O'Neill Nietzsche nyomán, mert része az univerzumnak. Az univerzummal való egyesülést pedig a dionizoszi állapotban, vagyis a narkotikus paroxizmus állapotában éri el. Ez az állapot O'Neill-nél legtöbbször az ittas állapottal egyenlő. Hogy milyen nagy hatással lehetett a misztikum iránt fogékony O'Neillre Nietzsche tana azt az is bizonyítja, hogy sok hőse életében központi szerepe van a mákonyos alkoholos állapotnak. A Szőrös majom Yankjét, akit nyugtalanító gondolatok gyötörnek, társai szójátékkal vigasztalják: „Drink, don't think”. Vagyis: „Igyál, ne gondolkozz”.) Illúzió elméletében a feudizmus elemeire bukkanunk, pesszimizmusában Schopenhauernek is része van. A darwinizmust is beleszővi néhány művébe erős totemizmussal hígítva (Szőrös majom, Vágy a szilfák alatt). Ebben az eklektikus filozófiában a haladó társadalomtudományoknak nem jutott hely. Azért kell ezt hangsúlyoznunk, mert O'Neill filozófusnak is tartotta magát, egyetemes filozófusnak. Író, sőt haladó író is lehet valaki a tudományos szocializmus kimerítő ismerete nélkül. Ezt O'Neilltől sem kérhetnénk számon. De ő Nietzsche mellett Marxot is olvasta, és amikor azt gondolta, hogy megértette, akkor tulajdonképpen félreértette. Csak annyit értett meg a marxizmusból, amit az Eljő a jegek-ben Larry Slade, Joe Mott meg Parritt mond erről, meg amit a „mozgalomnak” ezek az élő paródiái tesznek. Az pedig legfeljebb oneillizmus.

Gorkij kezdettől fogva tudta, hogy az élet értelme magában az életben van, és a lét ellentmondásait a földi élet keretein belül lehet megoldani. O'Neill ezt nem vette figyelembe. A lét értelmét nem az élet totalitásában kereste. Az élet egyes megnyilvánulásait önkényesen lényegtelennek minősítette, másokat kiragadott, abszolutizált, misztifikált, és ezekben akarta meglegelni a lét legfőbb értelmét. A biológiai körforgásban (A forrás), a halhatatlanságban (Lázár kacagott), a fóbias anya- és apaszereketben kifejeződő öskultuszban (Brown, A nagy isten — The Great God Brown, Különös közjáték — Strange Interlude), az animizmusban (Dinamó — Dynamo), a harmonikus családi életben és szerelemben (Örökkön — örökké — Days without End, Oh, ifjúság — Ah, Wilderness), a rögeszmés délibáb kergetésben (írásunk elején soroltunk fel példákat). Így kereste egész életén át az élet értelmét. Keresés közben az irracionálisizmus, miszticizmus egyre járhatatlanabb dzsungeljébe tévedt, elfáradt, elcsüggedt, az életet, az egész emberiséget értelmetlennek találta. Az értelmetlen lét tudattalaján pedig könnyen sarjad a legtöményebb miszticizmus: a vallásos büntudat, a halálkultusz.

Gorkij iránytűvel a kezében indult és — az Október utáni rövid megtorpanástól eltekintve — biztosan haladt a cél felé. O'Neill iránytű nélkül vágott az útnak, mint Jones császár (Jones császár — Emperor Jones), és eltévedt.

Hogy miért iktatta ki O'Neill az életből annak lényegét és értelmét, a legtágabb értelemben vett alkotást és harcot, annak magyarázata filozófiájának néhány paradox tételében van.

Már fiatal korában kialakította azt az elméletet (ismét csak Nietzsche segédletével), hogy a materiális javak megszerzését célzó aktivitás és a maremtette mostoha körülményeket. Mivel a tudományos-technikai, társasági jólét lelkileg lealacsonyítja az embert [41]. Az ember legfőbb erénye abban van, vallotta az író, hogy elviseli a természet és társadalom tudalmi fejlődés megfosztását az embert az ilyen kiteljesedéstől, melyet a zord körülményekkel való dacolásban ér el, puhánnyá, lelkileg korcsá degradálná, ezért mindenfajta haladás elvetendő. Ezért utasítja el Yank (A szörös majom) a szocialista Longnak mérsékelt gazdasági programját is. Ez az elmélet később „továbbfejlődött” és olyan elemekkel „gazdagodott”, mint a „pesszimista optimizmus”, a „reménytelen remény” és a „lelki impotencia”.

Az első kettő tulajdonképpen egyet jelent: O'Neill hőseinek helyzete reménytelen, mert soha sem érhetik el a kitűzött célt vagy áhított ideált. De éppen ebben a reménytelenségben van lehetőségük arra, mondja az író, hogy kiteljesedjenek, megvalósítsák magukat. Ha ugyanis céljukat megvalósítanák, az ideált elérnék, ezzel a végponthoz érnének: visszafejlődnének, lelkileg elsatnyulnának. Ebben az értelemben nevezi magát O'Neill pesszimista optimistának. Lelki impotencián kezdetben azt érti, ha valaki nem képes a reménytelen reményben, vagyis a görcsös-rögeszmés célratörésben kiteljesedni. (Lásd az írásunk elején említett színműveket.) A heroikus helytállásnak ebben a, Hemingwayt megelőző s jóval felülmúló (Az öreg halász és a tenger), abszolutizálásában benne volt a

cselekvés kiiktatásának első lépése: a végtelenségig hőiesen helytállni és ugyanakkor egy lépést sem tenni előre — nem lehet. Hogy a heroikus helytállás ne realizálódjék materiális formában, át kellett azt helyezni a pszichikum szférájába. Így elmélete „fejlődésének” második szakaszában heroikus helytálláson az egyén előtt lebegő ideál megvalósítására való törekvést jelentette. Ez a törekvés a „steril”, tett nélküli ábrándozásban válsul meg az író szerint. Aki az ilyen lelki öntökéletesítésre képtelen, azt sorolta a „szellemi impotensek” csoportjába. Az *Átkozzuk el az optimistákat* (*Damn the Optimists*) című írásában ezt az elméletet tetszetős aforizmába foglalta:

„Átkozzuk el az optimistákat, mert oly ostobán kilátástalanná és reménytelenné teszik az életet” [42].

Ugyanezt fejezi ki ez a mondása is: „Az élet tragédia. Hurrá!”

Amikor Gorkij az embert tragikusan-gyönyörűnek nevezi (A *z E m b e r*), akkor ezen azt érti, hogy útja Szkül lákon és Kharübdiszeken, tévedéseken és vereségeken, megtorpanásokon és nekilendüléseken át vezet a cél felé, de a célt az ember eléri. O'Neill paradox elmélete megfosztotta az embert a cél elérésétől. Aki csak álmodozik, azt valóban nem „fenyegeti” a cél elérésének és ez általi „lealacsonyodásnak, lelki elkorcsosulásnak” veszélye. De nem „fenyegeti” az igazi kiteljesedés „veszélye” sem. Az életcél, a kiteljesedés önkényes értelmezése, feloldása az említett spekulatív kategóriákban végül is megbosszulta magát: ebből a homályos elméletből nőtt ki és uralkodott el az írón élete alkonyán az a végletes borulátás, mely az *Eljő a jeges*-ből árad. A megfoghatatlan ideálról kiderül ugyanis, hogy nem más, mint a halál. (A *jeges*: a halált is jelképező több értelmű szimbólum.) A homályos elmélet így épül bele a misztikus eredendő bűn és halálvárás koncepciójába.

Az elmélet leglényegesebb pontja számunkra a szellemi impotencia kárpótlásáról szóló gondolat. O'Neill szerint a szellemileg impotensek impotenciájukat materiális javak, politikai hatalom megszerzését célzó aktivitással, mások feletti uralkodással kompenzálják:

„Mi haszna az embernek abból, ha megszerzi az egész világot s közben elveszti saját lelkét” [43].

Ezt az elméletét ad absurdum vitte. A lelki impotencia címén ítélte el a tőkehalmozó nagypolgárt és pusztá létéért küzdő proletárt, a politikai kalandort és nemes célokért harcoló forradalmárt egyaránt. Elmélete így lett a társadalmi kérdésektől, a valóságtól való menekülés apológiája. Ebben az összefüggésben nyer politikai értelmet az *Eljő a jeges* Hugo Kalmarjának torz alakja. A politikai, mozgalmi ambícióktól fűtött lélek „el-satnyulását” példázandó tuszkolta őt színpadra a progresszív eszméket tagadó írói szándék. Hugo Kalmar meg Parritt nemcsak Szátyinnal, de Nyillel is vitázik.

O'Neill illúzióinak minősítette azt, hogy az ember boldogulhat illúziók nélkül. Tagadta, hogy a tények ismeretében meg tudja oldani léte ellentmondásait. Tagadta, hogy az ember környezetével való aktív kölcsönhatásban teljesebben ki. Kiragadta őt kiteljesedésének egyedül lehetséges közegeiből, és az anyagtalanság szférájában ígért neki kárpótlást. A dolgokat és fogalmakat fejük tetejére állította. A tudományt illúzióknak, a hazugságot igazságnak, a reményt reménytelenségnek, a halált kiteljesedésnek tüntette fel. Tette mindezt abban a hitében, hogy a problémák megoldódnak, a dolgok természete más lesz, ha másként nevezzük őket. Ez a hite, melyet az általa elutasított tudományban idealizmusnak neveznek, volt az ő nagy illúziója és tragédiája. Amikor drámájában Gorkij racionalizmusával polemizál, akkor tulajdonképpen saját miszticizmusának tarthatatlanságát bizonyítja. Gorkij hőseinek élete nem a misztikumban, hanem a földön zajlik. Problémáik evilágiak, sorsukban millió embertársuk osztozik. A menedékhely tudományosan meghatározható társadalmi jelenség, tehát nem végzetes az ember számára. (Lenin az Egy lépés előre, két lépés hátra-ban Gorkij drámájára célozva rámutat, hogy az emberek ezreit a kapitalizmus taszítja a menedékhely mélyére.) A menedékhely lakói ezért nem magányosak, nem esnek kétségbe, talpra állnak és „...bátran néznek az igazság szemébe” (Gorkij).

O'Neill viszont nem ismerte el az ember társadalmi meghatározottságát. Azokat a kategóriákat, melyekben ez a meghatározottság kifejeződik (társadalom, osztályok, haladás), lényegtelennek tartotta az élet szempontjából. A pálya első felében, amint jeleztük, még azt hirdeti, hogy az élet értelme a természet erőivel szembeni helytállásban van. De az ember kapcsolata a természettel a társadalom közvetítésével valósul meg. Azzal tehát, hogy kiiktatta az ember életéből a társadalmat, száműzte az embert a természetből is. (Ebben az értelemben a „társadalom számkivetettjei” kifejezés nem pontos: Gorkij hősei nem szakadtak ki a társadalomból, csak a perifériájára szorultak; O'Neillnél pedig a társadalom van számkivetettségben.) Megfosztotta ezáltal az embert a cselekvéstől és minden kiteljesedés lehetőségétől. Amikor pedig az életelemétől megfosztott lényt tehetetlenül vergődni látja, akkor szánalmasnak, korcsnak, gyűlöletesnek, eredendően bűnösnek nyilvánítja, halált kiált rá. A féreggé degradált, morálisan halott embernek valóban nem marad más hátra, mint hogy illúziókkal vigasztalva magát várja a végső beteljesülést. Ebben az állapotban találjuk a Hope-fogadó lótuszevőit.

Gorkij emberek közötti relációkat vizsgált, O'Neill pedig... idézzük: „A legtöbb mai drámaíró emberi viszonylatokból veszi témáját. Engem azonban ezek a viszonylatok nem érdekelnek. Csak isten és ember viszonya érdekel” [44].

Az emberek közti viszonylatok ellentmondásai feloldódhatnak. Az isten és ember közti relációkban feloldódásra nincs lehetőség.

*
**

Gorkij optimista valóságglátása és O'Neill pesszimizmusa nemcsak világnézeti különbségekre vezethető vissza. Eltérő társadalmi élmények, alkati különbségek is belejátszottak a két merőben eltérő szemléletmódban.

Ha Gorkijt olyan szeizmográfhoz hasonlítjuk, mely pontosan regisztrálja a tektonikus rengéseket, akkor O'Neill lelkülete olyan hibás műszer, amely több nagyságrendnyi eltéréssel jelzi a földrengéseket. A harmincas évek nagy társadalmi megrázkódtatásaira ez a műszer alig reagált. (Az Örökön — örökök tanúskodik arról, hogy az egyébként ellentmondások szaggatta írói lélek ebben az időben békélt meg ideiglenesen önmagával és a társadalommal.) A negyvenes évek valóban súlyos, de az emberiségre mégsem végzetes eseményeit ugyanakkor apokaliptikus csapásként élte át. Ez a túlérzékeny lelkület a maga partikuláris problémáit sokszor kozmikus méretűvé nagyította, s azok látómezőjét betöltve nem egyszer elfedték tekintete elől a társadalom valóban nagy kérdéseit. Betegsége (Parkinson-betegségben szenvedett) a negyvenes években súlyosbodott, ami szintén akadályozta abban, hogy túllásson önmagán.

Hogy a két író ugyanazt a jelenséget másként látta, abban a művészi tükrözés sajátosságai és általános törvényei fejeződnek ki plasztikusan. Az ti., hogy a művész a valóságot a maga szubjektív pszichikumának prizmáján átszűrve tükrözi. A tükörkép minősége ezért a „tükör” milyenségének is függvénye. Lehet tiszta, homályos, vagy erősen torzított. Azonban a torz tükörképben is a valóság elemeire ismerhetünk, ha a kép fénytörés okozta aránytalanságait leszámítjuk. Ez vonatkozik bizonyos mértékig O'Neill elemzett drámájára is. Mert ő sem vonhatta ki magát teljesen azok alól a hatások alól, melyeknek mint a társadalom tagja ki volt téve.

Hogyan tükröződnek az Eljő a jeges-ben azok a társadalmi hatások, melyek az írórt érték? Milyen, Gorkijétól eltérő társadalmi élményei voltak O'Neillnek?

Az Éjjeli menedékhely a korabeli társadalom hű képe: látjuk, hogyan nivellálja a kapitalizmus a társadalom különböző rétegeit (parasztot, arisztokratát, intellektuelt), hogyan egyszerűsíti a társadalmi hierarchiát. Jelen van a kizsákmányolás, az elnyomás, és szükségszerűen feltűnik a békéltető vigasztalás. Ezzel szemben az Eljő a jeges-nek mintha nem sok köze lenne az oroszországgal lényegében azonos, több vonásában, azonban attól különböző társadalomhoz. Valójában azonban ez is a társadalom képe, torz képe. De éppen torz voltában bizonyos értelemben hű képe annak. Ugyanis a kép torzulásait részben azok a társadalmi torzulások okozták, melyek a korabeli Amerikát a század eleji Oroszországtól megkülönböztetik.

A század eleji orosz társadalom heterogénebb volt szociális összetételét tekintve a negyvenes évek amerikai társadalmától, mégis az utóbbi osztályellentétei voltak nehezebben áttekinthetők [45]. Az osztályellentéteket itt behálózta, elhomályosította — és ez részben a mára is áll — a faji, nemzetiségi, vallási ellentétek kusza szövedéke. (Figyeljük meg, hogy O'Neill drámájában kik között folyik a legdühödtebb civódás). Az amerikai munkásmozgalomnak nem voltak — és nincsenek — a nagy oroszokhoz mérhető, átfogó elemzésre képes teoretikusai. Ez kedvezett a különböző misztikus filozófiák burjánzásának. Az amerikai munkásságot is megfertőzte bizonyos mértékig a kispolgári életideál és életvitel, amely a más országokénál jóval magasabb materiális jóléttel függ össze. Talán éppen e

mentalitás ellenhatásaként alakult ki O'Neill szélsőséges erkölcsi rigorizmusa, melyben odáig ment, hogy a munkás gazdasági követeléseit is elítélendő anyagiasságnak tartotta. Ha figyelembe vesszük, hogy az Egyesült Államok leghaladóbb szakszervezetei, sőt munkáspártjai sem lépték túl programjukban a gazdasági követelések határát, akkor némileg érthetővé válik ez a szélsőséges rigorizmus. Továbbá. Az amerikai burzsoázia a forradalmi erők leszerelésére és megosztására intézményesítette a banditizmust, a kémkedést, besúgást. Gorkijnak kevesebb ilyen tapasztalata lehetett, mint O'Neill-nek, mert Oroszországban, de másutt sem voltak ezek a jelenségek olyan általánosak, mint az Egyesült Államokban. Talán ezért sem tudott O'Neill különbséget tenni a forradalmár és kalandor között. (A drámában Kalmar a lezüllött munkáskarrierizmust jelképezi, Parritt a spicli típusa.)

Gorkij alapvető társadalmi élménye: az osztályellentétek jól kivehető frontvonalai, növekvő forradalmi mozgalom, elvi tisztaság a baloldali ideológiában, következetesség a forradalmi politikában. O'Neill legfőbb társadalmi élménye: az osztály- és más társadalmi ellentétek tarka szötte, ideológiai-politikai következetlenség, a baloldali mozgalmak sorozatos vereségei. Az európai fasizmus előretörése a negyvenes években csak növelte az író válság-érzetét. A pesszimizmusra amúgy is hajlamos íróhoz a hírközlés csatornáit által szándékosan felerősítve juthatott el a szocializmus megvalósítása közben fellépő torzulások híre. Ezek a tények újabb árnyalatokkal sötétítették borúlátását.

Összefoglalva a fentebb mondottakat: eltérő társadalmi élmények, alkati sajátosságok, a misztikus filozófiák látásgátló köde együttesen okolhatóak azért, hogy O'Neill merőben másként látta ugyanazt a jelenséget, mint Gorkij, és más következtetést vont le belőle.

*
**

A vázolt tartalmi különbségekkel függnek össze a két mű bizonyos formai eltérései.

Gorkij a valóság megismerhetőségét és megváltoztathatóságát vallja. ezért alapvető módszere a realizmus. Persze allegórikus, szimbolikus elemek az *Éjjeli menedék hely*-ben is, de más alkotásaiban is előfordulnak. Ezek ugyanis a művészi kifejezőmód egyetemes eszközei. Nyilván például lépten-nyomon szimbolumokban fejezi ki magát. Lukának csaknem minden mondata jelképes utalást tartalmaz (ilyen a tomszki betörőkről, az igazság földjéről, az asztalosról szóló példázata). Ez azonban a fenti megállapításon mit sem változtat. Gorkij realizmusa ugyanis, és a realizmus általában, a társadalmi valóság haladó tényei mellett kiállást jelent. Az *Éjjeli menedék hely* nemcsak a társadalom adott állapotáról informál, hanem a jelenben szunnyadó jövőt is sejteti és igenli. Nem spekulatív elméletet illusztrál, hanem a dolgokban meglevő törvényszerűségeknek ad művészi formát. A hősök, helyzetek itt nem valamilyen, valóság feletti eszme egyezményes, vagy önkényes jelei — amint ez a szimbolizmusban gyakori —, hanem jellemző figurái és jellemző szituációi az adott társadalomnak. Vagyis a valóság és tükörképe között itt szerkezeti

megfeleléseket találunk. A Kosztiljev-menedékhelyben a társadalom osztályszerkezetére, lakóiban az egyes osztályok, rétegek jellemző típusaira ismerünk. Az allegóriák, szimbólumok itt a tipizálás eszközei csupán. Luka képes beszéde a vándorprédikátor biblikus gondolkodásának jellemző fogalom- és képtársításait érzékelteti.

A transzcendenst a valóság fölé helyező O'Neill ecsetjét koncentrált szimbolizmusba mártja. Mert a társadalomtól izolált, meghasonlott én homályos életérzéseit csak így lehet kifejezni. Az *Eljő a jeges* — amint Hickey-vel kapcsolatban már utaltunk erre — egyetlen, bonyolultan kódolt jelképrendszer, mellyel az író beteges-szubtilis önmagát fejezi ki. A valóságra itt csak áttételes utalás történik: a szorongatottság érzését kifejező jelképeken keresztül. Itt a szereplők és helyzetek is csak jelképek. Pepelt és társait valóságos társadalmi korlátok akadályozzák mozgásukban. Abban viszont, hogy a Hope-fogadó lakói triviális dolgok megvalósítására is képtelenek (Hope-nak közeli ismerőseit kellene a városban meglátogatnia), nem a cselekvés társadalmi korlátai fejeződnek ki közvetlenül, hanem minden tett hiábavalóságának, az élet értelmetlenségének érzése. Más szóval: az *Éjjeli menedékhely* és az *Eljő a jeges* a valóság két különböző tükrözése: az előbbi ábrázol, az utóbbi kifejez. (Természetesen a két mű értékkülönbségeit nem az eltérő tükrözés adja; nem az, hogy az egyik ábrázol, a másik kifejez, hanem az, amit ábrázol az egyik, illetve kifejez a másik.)

Gorkij szimbólumai, allegóriái egyértelmű, racionális töltésű képek. Luka betörői az általános bűnbocsánat és emberszeretet szükségességét, igazságországa a túlvilágot, asztalosa meg éppenséggel Krisztust jelképezi. A *Nyaralók* allegóriái is egyértelműen világosak. Nyil rohanó mozdonyát, sistergő, kovácsra váró vasát is pontosan fogalmi megfelelőjére fordíthatjuk. O'Neill szimbólumai homályosak, polivalensek, nehezen megfejtethők. Legbizarrabb szimbóluma a jeges. A darab elején obszcén jelentés hordozója: Evelyn hűtlenségére utal. (Hickey azzal akar morális mentséget szerezni saját amorális életére, hogy azt állítja: a felesége, valahányszor ő eltávozik hazulról, megcsalja őt a jegessel.) Később, mikor az események tragikus fordulatot vesznek, az elkerülhetetlen halált jelképezi. (A dráma címe közvetlenül Waldo Frank *The Bridegroom Cometh*: *Eljő a vőlegény* című regényére utal, ahol a vőlegény Krisztust, illetve a forradalmárt jelképezi. O'Neill átvette a regény archaikus Cometh igealakját is, érzékeltetve, hogy a drámának biblikus és világi értelme van egyidejűleg. O'Neill szerint az embert sem Krisztus, sem a forradalom nem válthatja meg, csak a halál). A Hope-fogadó a valóságtól való menekülés jelképe, de egyben a kiüttalanságot is kifejezi. Larry a lecsúlyedés végpontjához, a hináros tengerfenékhez hasonlítja. (Ibseni felhang O'Neill jelképrendszerében: A *vadkacsában* a tengerfenék ugyanezt jelentette). Maga Larry a minden földi dologra ajkbiggyesztő relativizmus és nihilizmus megtestesítője és egyben a földöntúli igazságszolgáltatás földi bírāja. (Parrit sürgetésére, hogy foglaljon állást, ítéelk ezen anyáarulásában, először a fent idézett nihilista eszmefuttatással felel, majd a vészkijárat mögötti mélységre mutató gesztussal).

Gorkij drámájának konfliktusa valóságos társadalmi ellentétekre épül. Pepel és Kosztiljev ellentéte az elnyomott és elnyomó ellentéte. Szátyin és Luka ellentétében a tudás és tudatlanság csap össze. Ezért vibrál-cikázik drámai magasfeszültség a menedékhely falai közé zárt mikrokozmosz légkörében is. O'Neill drámájában nem a valóságos élet zajlik, hanem elvont elmélet illusztrálását szolgáló kitalált történet gyér szálai szövődnek. Ezért itt tulajdonképpen nincsenek igazi ellentétek. Konfliktusa nem valóságos lelkiismereti, vagy morális összeütközésekben gyökerezik. Hickey és társai szembenállása nem az akarat és akaratnélküliség, a tettekrevalóság és cselekvésképtelenség ellenpontozása. Szembenállásuk csak látszólagos. Valójában Hickey is ugyanolyan marionett az író kezében, mint a többiek: illusztráció egy vélt posztulátumhoz. Csak azért kellene társait rövid időre megfosztania illúzióiktól, hogy annál egyértelműbben bizonyítsa: hazugság nélkül nem élhet az ember. Kissé úgy fest itt a dolog, mint amikor a sakkozó magával játszik, és előre eldönti, hogy melyik szín fog győzni. Írásunk elején azt mondtuk, hogy a két dráma konfliktusa látszólag azonos képletre épül. Most hozzátehetjük: azért látszólag, mert O'Neill drámájának tulajdonképpen nincs konfliktusa. Hickey harca társaival látszatharc, az állítólag benne dúló küzdelem szeretet és gyűlölet, halálvágy és életösztön között pedig: fikció, misztikum.

Az élet elutasításával a szerző a műfaj sine qua nonjától fosztotta meg művét.

A konfliktusnélküliség ikertestvére a cselekménynélküliség. Nem segít ezen az olyan szcenikai újítás sem, mint a várakozás felcsigázását szolgáló hosszú késleltetés. (Hickey az első felvonás végén lép színre, itt megtudjuk, hogy megváltozott. A változás oka azonban csak a negyedik felvonás vége felé derül ki). Ezzel a hosszú késleltetéssel az író a dráma időkeretét epikus dimenzióig tágítja. Elfárasztja a figyelmet: az érdeklődést nem hogy felcsigázná, hanem elaltatja. Ahogy az egyik bíráló mondotta: a késleltetés oly sokáig tart, hogy végül is elkésik az érdeklődés felkeltésével. (Jó hat órát betöltő terjedelmével valóban nehezen színre vihető darab O'Neillé). A másik szcenikai újítás, a mozgás csaknem teljes kiküszöbölése oly módon, hogy színre lépés és exitálás helyett a szereplők hol alkoholos stuporba merülnek, hol magukhoz térnek, groteszk színt ad a tragikusnak szánt alkotásnak. Legalább olyan groteszk mozzanat ez, mint a szereplők kétségbeesett siránkozása a negyedik felvonásban azon, hogy Hickey pilulái után nem hat rájuk az ital.

Gorkij drámájában valóságos küzdelem folyik. E küzdelemnek a néző-olvasó is részesévé válik az ellenfelek közt váltott rövid, pattogó és jól irányzott replika-sorozatok nyújtotta esztétikai és intellektuális gyönyör által:

Pepel: (Kljescshez): Ne beszélj bolondokat. Nem vagy különb senkinél se az itteniek közül.

Kljescs: Nem vagyok különb? Se becsületük, se lelkiismeretük.

Pepel: De mire való is az: becsület, lelkiismeret? Csizma helyett nem húzod a lábadra sem a becsületet, sem a lelkiismere-tet [46].

A dráma mély filozófiáját egyszerűségükben is remek aforizmákba sűríti az író.

Szátyin: Amikor a munka gyönyörűség, az élet szép. Amikor a munka kénytelenség, az élet rabság [47].

A harc kimenetele itt nincs előre eldöntve. A siker reményében az ellenfél is szellemes, sőt agyafurta tetszetős eszmével harcol.

Luka: Csak azt mondom, ha valaki nem tesz jót másnak, máris rosszat tett vele [48].

O'Neill hősei kiszakadtak a társadalomból, ahol az emberi relációk megvalósulnak. Elidegenedtek egymástól is, egymáshoz való viszonyuk határozatlanná mosódott. Ezzel függ össze, hogy éles replikák, filozófikus töltésű aranyköpések nem találhatók a drámában. Larry filozófiája kriptaszagú, semmi köze az élet valóságos nagy kérdéseéhez. Hickey dilemmája idegen és érthetetlen számunkra, nem tudjuk átélni. Ezért, bár mindkét szereplő hosszan filozofál, eszmefuttatásaik halványak, elvontak, közömbösek az egészséges értelem számára. Az első felvonások dialógusaiban még fel-felvillan némi szikra, érezhető némi feszültség. Később azonban a mesterségesen indukált drámai töltés kimerülésének arányában a feszültség egyre csökken, a párbeszéd logikai egymásba fűződése mind lazább. A tudatalatti mélyéből feltörő kiszólások, melyek legtöbbször függetlenek az adott beszédtemától, egyre gyakoribbak. Kalmar rusztikus, whisky-bűzös szó-böffenetei alkalmasint e „színpadi beszédforma” legmellbevágóbb teljesítménye. (Láttuk, Hickey-t is egy, tudatkontrolltól szabadult kiszólása árulta el). Hickey hosszú monológjai a harmadik és negyedik felvonásban, melyekben elmondja Evelynnel való házassága történetét, fiktív vívódásait, s melyekre társai alig figyelnek oda, ezek a monoton belső beszédek már szinte a tudatregény határát súrolják. A kis közösség atomizált voltát, a közösség tagjainak elszigeteltségét a világtól s egymástól sugallja a groteszk szimfóniát záró végső akkord is, a szereplők kakofónikus éneke. (Napjaink dramaturgiai „újítása”, az antidráma — *C o d o t - r a v á r v a* — nem előzmények nélkül pattant ki Beckették fájából).

A két dráma nyelvezetét részletekbe menően nem elemezzük. Bár ebben is lényeges különbségeket találunk. Gorkij mértékkel adagolta a slangot, O'Neill útszéli szavakkal tűzdelte tele hősei beszédét. (Mintha a fordítás kissé rá is licitált volna az eredetire e tekintetben). A dráma nyelvi megformálása is swifti mizantropiát sejteti-érezkelteti.

Gorkij ismerve a műfaj törvényeit megmaradt a téma nyújtotta lehetőségénél: középfajú drámát írt. O'Neill, nem véve figyelembe, hogy tragédia csak ott van, ahol elszánt akarat ellenakarattal, élet a halállal csap össze, tragikus magaslatokba akart felkörülni olyan közegben, ahol csak groteszk szárnycsapásokra futotta.

H. A. Myers [49] a tragikum sajátos értelmezésével (tragédia elméletével itt nem foglalkozhatunk) O'Neill relativizmusát a tragikus életérzés legmagasabb fokú megnyilvánulásának, elemzett művét pedig a

tragédia csúcspontjának tartja. Holott O'Neillt éppen relativizmusa akadályozta meg abban, hogy igazi tragédiát alkosson. Lenin szerint „...aki a relativizmust teszi meg az ismeretelmélet alapjának, az elkerülhetetlenül vagy abszolút szkepticizmusra, agnoszticizmusra, szofisztikára, vagy szubjektivizmusra kárkoztatja magát” [50]. Hozzátehetjük: társadalmon kívüliségre, nihilizmusra. Idéztük fentebb Larry-nak az eszmék, etikai értékek hiábavalóságáról szóló monológját [51]. Hogyan jutott el a szélsőséges mindent tagadásig? Így.

Larry: Engem a sors arra kárkoztatott, hogy minden kérdésnek összes oldalait lássam. És akit ezzel a képességgel vert meg sorsa, annak a kérdések egyre sokasodnak, míg végül kérdéssé válik minden, és válasz nincs sehol [52].

Ne gondoljuk, hogy ez csak elvont, ártatlan filozofálás.

Larry: A történelem azt bizonyítja, hogy aki sikert akar elérni e világon, különösen pedig a forradalomban, annak, mint a lónak, szemellenzót kell viselnie, hogy csakis előre lásson. És fehérnek vagy feketének kell lásson mindent [53].

Ehhez nem kell kommentár. A relativizmustól a nyíl egyenesen mutat a nihilizmus felé. Ennek filozófiai-politikai implikációit fejtegettük fentebb. (Tettük ezt, hála Larrynak, az átpolitizálás vádjának veszélye nélkül). Csak azt kell még megjegyeznünk, hogy ha a relativista-nihilista történetesen drámaíró, akkor halálra ítéli nemcsak a tragikumot, hanem általában a konfliktust is. Milyen konfliktusa, tragédiája lehet annak, aki nem foglal állást senki, semmi mellett, vagy ellen? A relativista haladóklaa az általa teremtett nihilben legföljebb a szó köznap i értelmében tragikus.

*
**

Hatott-e Gorkij O'Neillre? Valamely alkotást elsősorban belső értékei minősítik, ezért ezt a kérdést nem tartjuk leglényegesebbnek. De mivel ez volt kiindulópontunk, ne térjünk ki előle. O'Neill az Éjjeli menedékhely t valószínűleg ismerte már a kilencszáz as években. Egyik visszaemlékezésében ugyanis a Jimmy the Priest's-fogadót, ahol fiatal korában egy ideig lakott, az éjjeli menedékhelyhez hasonlítja [54]. A kilencszáz as évek elején Oroszországból emigrált Alla Nazimova színtársulatának előadásában is láthatta Gorkij darabját [55]. A két műnek nem annyira hasonlóságai, mint inkább különbségei mindenesetre azt bizonyítják, hogy O'Neill tudatosan Gorkijjal polemizált. Ha hatott is rá Gorkij, ezt a hatást O'Neill annyira átértelmezte, áthasonította a maga tapasztalatainak, filozófiájának megfelelően, hogy az csak feltételesen nevezhető hatásnak. Ha a komparatista a kortárs oroszok között keresi O'Neill ihletőjét, akkor az orosz dekadens szimbolisták (F. Szologub, L. N. Andrejev és mások) között kell széttelkintenie.

*
**

Az Éjjeli menedékhely világszerte ismert. Az Eljő a jeges-t eddig inkább csak szakmai körökben olvasták, vitatkoztak róla. (1939-ben íródott, de csak 1946-ban adták ki). A hazai repertoárokon is ritkán szerepel. Magyarra csak a közelmúltban ültették át [56]. Miért vállalkoztunk mégis a két alkotás ilyen terjedelmes összehasonlítására? Több okból. Mert O'Neill utazása az éjszakába nem is volt olyan hosszú. Mert a magaslatokat — legalábbis az irodalomban — a lapályokhoz is méri. És, azt tapasztaltuk, nem mindig helyes mércével. Hogy az itt alkalmazott mérce helyes volt-e, azt döntse el az Eljő a jeges fogadtatása, a nagyközönség általi. Jöjjön hát, ha már a könyvesboltok kirakataiba „eljöve”, a jeges. A színpadra.

J E G Y Z E T E K

- [1] E. O'Neill: *The Iceman Cometh*, Random House, New York 1946. Minden további idézet ebből a kiadásból származik.
- [2] I. m. 9—10.
- [3] C. Leech: O'Neill, London, 1963.
- [4] H. Frenz: E. O'Neill és a modern európai drámaírók. *Helikon* 1964/1.
- [5] V. C. Hopkins: *The Iceman Seen through The Lower Depths*, College English, 1949. November, New York.
- [6] H. Muchnic: *Circe's Swine: Plays by Gorky and O'Neill*. *Comparative Literature* 3 (Spring, 1951, pp. 119—128).
- [7] Vö. D. Alexander: *The Tempering of E. O'Neill*, New York, 1962.
- [8] Vö. Arthur and Barbara Gelb: O'Neill, New York, 1960.
- [9] Vö. E. A. Engel: *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*. Cambridge, Massachusetts, 1953.
- [10] Г. Гачев: Что есть истина? *Театр*, 1966, № 12, Москва.
- [11] В. Бялик: Что же есть истина? *Вопросы литературы*, 1967, № 6, Москва.
- [12] M. Gorkij: *Éjjeli menedékhely*. Fordította: Havas József, Budapest, 1903. Minden további idézet ebből a kiadásból származik.
- [13] I. m. 87.
- [14] I. m. 88.
- [15] I. m. 93.
- [16] M. Gorkij: *Az ember*, Ford.: Makai Imre. *Világirodalmi antológia*, 57. old., Bpest, 1958.
- [17] M. Gorkij: *Kispolgárok*. Ford.: Makai Imre. *Gorkij művei. Színművek*, 1901—1906. Bpest, 1961. 41. old. Minden további idézet ebből a kiadásból származik.
- [18] I. m. 93.
- [19] I. m. 49.
- [20] I. m. 93.
- [21] Gorkij művei. *Cikkek, tanulmányok 1930—1936*. II. kötet, Európa, Bpest, 1964.
- [22] I. m. 79.
- [23] I. m. 196.
- [24] I. m. 207.
- [25] I. m. 241.
- [26] I. m. 242.
- [27] I. m. 245.
- [28] I. m. 86.
- [29] I. m. 226.
- [30] Lásd 6. jegyzet
- [31] I. m. 9—10.
- [32] I. m. 161.
- [33] I. m. 128.
- [34] Vö. Ю. Юзовский: *М. Горький и его драматургия*. Искусство, Москва, 1959.
- [35] I. m. 17.

- [36] I. m. 76.
- [37] I. m. 76.
- [38] I. m. 18.
- [39] I. m. 64.
- [40] Lásd 5. jegyzet.
- [41] Vö. D. Alexander: O'Neill as Social Critic. Megjelent O. Cargill—N. Brillion: O'Neill and His Plays c. tanulmánykötetében. New York University Press, 1961.
- [42] U. o. 106.
- [43] U. o. 400.
- [44] U. o. 115.
- [45] Vö. W. Z. Foster: Az Egyesült Államok kommunista pártjának története, Szikra, Budapest, 1953.
- [46] I. m. 18.
- [47] I. m. 17.
- [48] I. m. 42.
- [49] H. A. Myers: Tragedy: a View of Life. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1956.
- [50] V. I. Lenin: Materializmus és empiriokriticizmus, 130. Szikra, Bpest, 1949.
- [51] Lásd 33. jegyzet.
- [52] I. m. 30.
- [53] Uo.
- [54] Lásd 7. jegyzet.
- [55] Lásd 8. jegyzet.
- [56] E. O'Neill: Eljő a jeges. Ford. Vajda Miklós. Modern amerikai drámák, Európa, Bpest, 1966.

THE MISSION OF LUKA AND HICKEY

(THE OUTCASTS OF SOCIETY IN A PLAY BY GORKY AND O'NEILL)

ISTVÁN SZABÓ

SUMMARY

The author undertakes in this article a comparative analysis of „The Lower Depths” by Gorky and „The Iceman Cometh” by E. O'Neill. The analysis points out some similarities between the two plays in form and subject-matter. At the same time the author underlines some basic differences between the two dramas regarding the philosophy and ideology conveyed by them. The difference in treatment by Gorky and O'Neill of such categories as illusion versus reality, truth versus lie is analysed in great details. The author also endeavours to sketch out the philosophical background of the two different viewpoints taken by the two authors concerning those categories. The question of O'Neill being influenced by „The Lower Depths” is also touched on. Some comparatists, as it is known, maintain that such an influence may have been possible, others deny it. A detailed bibliography of articles written on the subject is attached to the work.

МИССИЯ ЛУКИ И ГИКИ

(Люди, выброшенные из жизни обществом, в одной из пьес Горького и О'Нейля)

ИШТВАН САБО

РЕЗЮМЕ

Автор настоящей статьи проводит сравнительный анализ пьесы М. Горького „На дне” и пьесы Ю. О'Нейля „Продавец льда грядет” (The Iceman Cometh). При этом указывает автор на некоторые сюжетные и формальные сходства между двумя пьесами. Подчеркиваются в то же время важные идейные, философские и формальные расхождения между ними. Сопоставляется трактовка Горьким и О'Нейлем иллюзии и действительности, правды и лжи. Указывается также на идеологические и философские корни трактовки этих категорий. Затрагивается вопрос о влиянии Горького на О'Нейля. Как известно, некоторые компаратисты выдвигают и утверждают возможность такого влияния. В конце статьи дается обильная библиография работ на данную тему.

-

,